Δαίμων. **Revista de Filosofía**, nº 42, 2007, 45-70
ISSN: 1130-0507

La banalización de los monstruos (Lógica del exceso)

FÉLIX DUQUE[*]

Resumen: El ensayo intenta fijar la deriva de las imágenes modernas del mal, según los estereotipos que el arte y la educación han ido fijando en el imaginario colectivo burgués, y pretende mostrar una progresiva desustancialización de tales figuras, viradas hacia lo cómico y grotesco, a la vez que, precisamente por ello, crece el sentimiento de horror y de angustia ante una oscilación frente a la cual el ciudadano «normal» no sabe literalmente *a qué atenerse*. En este esbozo de una lógica del exceso, se examinan las figuras decimonónicas de lo criminal, lo fantasmal y lo satánico, las cuales retornan ulteriormente en la llamada postmodernidad como terrorismo, drogadicción y travestismo.
Palabras clave: Hegel, Rosenkranz, mal, banalidad, lo monstruoso, identidad, diferencia, transgresión.

Abstract: This essay represents an attempt to stop the drift of the modern images of evil in accordance with the stereotypes that art and education have been fixing in the collective bourgeois imaginary. The article tries to show a progressive desubstantialization of such figures, as they steer towards the comic and the grotesque, whilst, at the same time, and precisely because of that, a feeling of horror and anguish, in response to an oscillation against which the standard citizen does not literally know what to expect, increases. In this outline of a logic of excess, the 19th century figures of the criminal, the phantom, and the satanic are analyzed. These will then return in the so called postmodernity as terrorism, drug-addition and transvestism.
Key words: Hegel, Rosenkranz, evil, banality, the monstrous, identity, difference, transgression.

En 1781, el mismo año en el que Kant publica la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, el pintor suizo Johann Heinrich Füssli compone un extraño cuadro, del que hará varias versiones, todas ellas denominadas *Der Nachtmaar* (*La pesadilla*). En la más difundida, expuesta en la Royal Academy de Londres en 1782, un grotesco *troll* peludo mira entre desdeñoso y desafiente al espectador mientras, sentado, oprime el vientre de una doncella cuya inerte actitud oscila entre la apariencia de muerte, el sueño profundo y la lasitud absoluta tras el orgasmo. La ambigüedad es tal, que el blanco camisón bien podría representar tanto un sudario cuanto ser un pretexto para acentuar las formas sensuales de la mujer (como en la técnica griega de «paños mojados»), resaltadas por los pliegues que parecen converger, sombríos, en su seno, oscurecido aún más por la sombra del monstruo. Por detrás de esta escena de posesión surge espectral la cabeza llameante de un caballo, con los ojos como carbunclos, lo cual refuerza aún más el simbolismo sexual del lienzo.

Fecha de recepción: 20 junio 2007. Fecha de aceptación: 10 julio 2007.
* El autor es Catedrático de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid (Departamento de Filosofía, Campus de Cantoblanco, Madrid 28049). Mail: felixduque@telefonica.net
Entre otras oobras ha publicado: *El cofre de la nada. Deriva del nihilismo en la modernidad,* Madrid, Abada, 2007; *Los buenos europeos* (Premio Internacional de Ensayo Jovellanos), Oviedo, Ediciones Nobel, 2003.



La primera y más prosaica explicación del cuadro se remite desde luego al conocido subterfugio de muchas jóvenes campesinas de la época, las cuales aseguraban haber sido poseídas en sueños por un *troll* para justificar de alguna manera un imprevisto e indeseable embarazo. Sin embargo, la fascinación que todavía hoy emana del cuadro no se agota desde luego apelando a tan inocente ardid, ni tampoco siquiera apuntando a una más probable interpretación, a saber: que habría sido el propio Füssli, despechado por no ver correspondido su amor hacia Anna Landolt, el que se reflejara a sí mismo en la figura del repugnante *troll*, exteriorizando y fijando así para siempre en la pintura su insana pasión antes de que ésta lo devorase. Fascinante es más bien la *transfiguración*, por así decir, del mundo exterior, fagocitado en su misma apariencia (oscilante entre y las novelas góticas de la época) por la morbosa y sádica fantasía del pintor. Pues, en efecto, lo propiamente fascinante está en una doble ambigüedad, propia tanto del contenido como de la forma: de un lado, la llamativa indistinción entre muerte, sexo, voluptuosa belleza y repelente monstruosidad; del otro, un *atrezzo* mediante el que Füssli se esmera en fijar con precisión los trazos de un mobiliario de estilo Chippendale, virado a un pesado manierismo burgués, pero que en nada se compadece con los suntuosos ropajes de la mujer, que se diría «fluyen» en amplias ondulaciones por debajo de su cuerpo como si de sangre y flujo se tratara, ni con los pesados cortinajes, morado y rojo-sangre del fondo del cuadro, enfatizando así el carácter *teatral* de la entera escena.

Y es que desde luego se trata de una *representación*. Pero, como ya advirtiera Hume cuarenta años atrás, el «teatro» de esa representación es ahora enteramente el *Yo* del sujeto. Nosotros sabemos que todo lo que hay en el cuadro está sucediendo en el *interior*. Mitología, mobiliario neoclásico,

belleza, blanco camisón-sudario, pesados ropajes y teatrales cortinas: meros pretextos para el exhibicionismo impúdico de un alma atormentada. De esa interiorización, de esa encapsulación reforzada por la asfixiante atmósfera emana la fascinación del cuadro. La belleza, pero también la monstruosidad son juegos del inconsciente que desbaratan y ponen en entredicho la placidez de la incipiente vida burguesa y la solidez y exactitud de la razón. Bien pueden la técnica industrial y la ciencia matematizada cuadricular y reducir a peso y medida una realidad externa cada vez más producida a imagen y semejanza del entendimiento calculador; a pesar de ello, o quizá precisamente en virtud de ello, en el fondo de la técnica y el cálculo se agazapa un monstruo casi insondable y de más difícil dominación que la jungla africana o los fangosos manglares de América.

Pero es preciso intentar esa dominación, necesario es canalizar el torrente libidinoso. Y el modo más eficiente parece ser justamente la desconfianza ante toda presencia y presentación inmediata, taladrada y horadada hasta hallar en su mismo núcleo su más íntima verdad, a saber: que todo cuanto hay de *verdad* es *representación*. En el caso de Goethe, una representación literalmente teatral. Como dirá Hegel del *Fausto*, en éste se expone una tragedia, sí, pero no clásica, sino *filosófica*.[1] Ya no se trata de un enfrentamiento entre «potencias éticas», cuya reconciliación exige la desaparición del individuo, sino todo lo contrario: en *Fausto* se trata de la peraltación del individuo, capaz de medirse tanto con la risueña apariencia del Absoluto en cuanto «árbol dorado de la vida» como con los siniestros bajos fondos de las «Madres»: las matrices oscuras de toda realidad, el pozo al que ni siquiera Mefistófeles puede acceder. Peraltación y exaltación, entiéndase, incluso y sobre todo en el momento de la muerte del héroe. Y ello, tanto en el caso de ese «hombre que sabía demasiado», transfigurado al cabo en el celestial *Doctor Marianus* por la intercesión del «eterno femenino», como en el del infernal *Don Giovanni*, la moderna criatura de Lorenzo da Ponte y Mozart (ópera, por cierto, representada en Praga en 1787: el año de la decisiva segunda edición de la kantiana *Crítica de la razón pura*), cuya grandeza (in)moral nada tiene que ver con los febles personajes de Tirso de Molina, antes, y de Zorrilla, después; pues la reiterada negativa de Don Giovanni a *pentirsi*, según le conmina el Comendador, supone su ingreso en los infiernos… y la gloriosa perpetuación de su nombre como individuo señalado. Un nombre, ahora y para siempre, *propio*. Es como si la modernidad incipiente hubiera descubierto que, dada la progresiva expansión de la tecnociencia, la industria y el capitalismo, sólo es posible ya ser individuo, no a través del *sacrificio*, como en el caso del «inocente culpable» de la tragedia griega, ni de las gestas y *hazañas*, como en el de los «caballeros andantes» del medievo, sino mediante el crimen, la transgresión monstruosa, o su exorcización por medio del arte.

Todavía la bien ordenada cabeza de Goethe, muñidor de una *Klassik* que, bien mirado, se agota en él (o mejor: en una época de su vida) y en Schiller, al urdir por esas mismas fechas (entre 1790 y 1797) el *Urfaust* y la *Zueignung* o «Dedicatoria» con que se abriría después la primera parte de la tragedia, cree posible vencer al enemigo interior (el único con el que merece de veras la pena luchar, ya que es *intimior intimo meo*) a base justamente de la técnica teatral, esto es: analizando cuidadosamente cada uno de sus componentes para fijarlos luego en distintas figuras bien perfiladas, siguiendo la muy clásica conseja: *Divide et imperas*. La obra se abre en efecto con una clara y discreta presentación de esta estrategia de desmenuzamiento (bien parecida a la del análisis

1 De manera genialmente concisa sabe reducir Hegel el conflicto entre la aridez de la ciencia y la gozosa vida terrenal a «la intentada mediación del saber y el esfuerzo *subjetivos* con lo absoluto en su esencia y en su apariencia» (*Lecciones sobre la estética*. Tr. Brotóns. Akal. Madrid 1989, p. 875; subr. mío). Por eso tiene al *Fausto* por «tragedia filosófica absoluta» (*ib*.).

matemático), de *consciente* «consolidación» y «configuración» de lo etéreo (recuérdese la cabeza del férvido caballo de Füssli) y de lo fluido (la mentida «sangre» del cortinaje y de las ropas):

> Os acercáis de nuevo, visiones oscilantes,
> que temprano una vez os mostrásteis a la turbia mirada.
> ¿Intentaré (*Versuch ich*) reteneros firmemente (*festzuhalten*) esta vez?
> ¿Siento (*Fühl ich*) mi corazón al delirio inclinado?
> ¡Acudís en tropel! Muy bien, gustad de vuestra fuerza,
> según surgís del vapor y la niebla que en torno a mí (*um mich*) se alza;
> mi pecho (*Mein Busen*) se siente juvenilmente estremecido
> por el aliento mágico que a vuestra cohorte agita.[2]

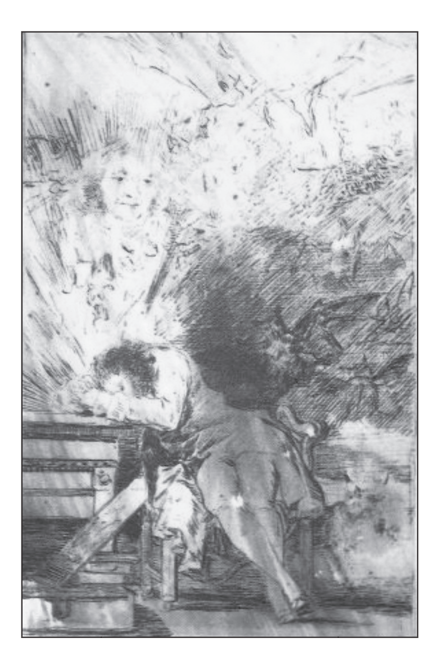
El característico «pudor» del verbo castellano, que oculta normalmente el pronombre personal (quizá como contrapeso de la hinchada *egoidad* hispana), no deja ver bien la obsesiva aparición del «yo» del poeta en esa *Dedicatoria*. Por eso he añadido los correspondientes términos originales. Y sin embargo, la «operación» aquí anunciada por Goethe se parece claramente a la de la *manufactura paleotécnica*: los «materiales» vienen de fuera, van emergiendo de manera confusa del vapor y la niebla que circundan al «yo» y así van entrando en su pecho, convertido en una suerte de *máquina* cuya función consistirá en «fijar» y «mantener firmemente» (*festhalten*) esas «oscilantes visiones», cuyo valor parece por demás agotarse en ser mera *ocasión* de «estremecimiento», esto es: de «puesta en marcha» de la *facultad desiderativa*. Y es que lo que el «yo» desea es justamente la entronización de su *autoconciencia*, el *reconocerse* a sí mismo en los «productos», es decir en las bien perfiladas *dramatis personae* de *su* obra: simple vehículo y expresión, ahora, de las obsesiones e intereses, de la inteligencia y voluntad del autor, o sea del individuo Johann Wolfgang Goethe, ese excelente «ingeniero»[3] de las pasiones humanas.

Exactamente en la misma fecha en que Goethe escribe la «Dedicatoria» de su nonnata *Tragödie*, en 1797, realiza Goya dos dibujos sobre un tema que luego, en la tercera y definitiva versión de 1798, será famosamente denominado: *El sueño de la razón produce monstruos*. Y en efecto, esos dibujos, destinados a convertirse en modelos para ulteriores grabados, debieran haber introducido un ciclo llamado *Sueños*, el cual recibirá después el nombre definitivo de *Caprichos*. En el primero

2 J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil (Zueignung; vv.* 1-8). Reclam. Stuttgart 1971.

3 Manuel Sacristán, en su excelente «Prólogo» a las *Obras* de Goethe (Vergara. Barcelona 1967, p. 44s.), alaba a Fausto por tener: «la más pura mentalidad de gran « capitán de empresa »» y por admirar: «la grandeza del trabajo social colectivo inaugurado por la civilización burguesa y dirigido por la razón técnica». La interpretación —tan «marxista» que acaba por confundirse con la maquinaria, y la «maquinación», del capitalismo industrial— olvida que la «ingeniería» de Fausto (y de su autor) opera ya más bien desde dentro, contra los demonios interiorizados, convertidos en propios. Y así, Mefistófeles se prohibe a sí mismo utilizar el viejo nombre de «Satán». Pues, como le dice a la Bruja: «Hace ya mucho tiempo que ese nombre está escrito en el libro de las fábulas; / sólo que los hombres no se han hecho mejores por ello, / se han librado del Maligno y los malos siguen existiendo (*Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben*).» (*Faust I. Hexenküche, vv.* 2507-2509). Hegel dará en 1827 un paso más allá, al corregir así el verso goetheano: «"Se han librado de los malos, pero sigue existiendo el mal (*das Böse*)"»; y ahora es el mal nueve veces peor que antes, porque nos confiamos a él sin sospecha ni crítica.» (*Enzyklopädie. Vor. zu 2. Aufgabe. Werke*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1970; 8, 16). Aunque Hegel se mueve en otro contexto (no muy distinto, con todo: el descrédito de la filosofía a manos de la religión y del saber mundano), sus palabras pueden considerarse premonitorias, si aplicadas a la banalización del mal (nadie es «malo»; sólo *se* es un inadaptado, marginado, incomprendido y, en definitiva, un *enfermo*, o lo que es lo mismo: un *recurso humano* que todavía no está en su sitio por no haber sido *reciclado* correctamente).

se reconocen claramente las facciones del propio Goya (se aprecian el ojo izquierdo y el alborotado cabello), sentado en incómoda y casi imposible postura y apoyados brazos y cabeza en el borde de un escritorio vacío, con su última gaveta en el suelo y también vacía. Al lado del durmiente puede reconocerse confusamente a un lince de pie, mirando al espectador. Según la emblemática renacentista, el lince o «lobo cerval» era símbolo de la vista y tenía la capacidad de taladrar paredes y muros, así como de percibir sobre las imágenes el reflejo de objetos ocultos. No es extraño entonces que la famosa *Accademia dei Lincei* tomara su nombre del felino, ni tampoco que, en el dibujo de Goya, el lince se haya separado del pintor, dejándolo así a merced de las alucinaciones que, como decía Goethe, acuden a él en tropel.



A pesar de todo, hay una clara división simbólica del espacio en que se muestran esas visiones: la zona de la izquierda es clara, y en ella se reflejan rostros humanos (entre ellos, el del propio pintor) que parecen surgir del durmiente: se trata pues de productos de un sueño de alguna manera controlado, como pensaba Goethe de sus propias fantasías; por el contrario, la zona de la derecha, más cercana al durmiente, está confusa y oscuramente poblada por murciélagos, simbólicamente asociados con la magia negra y la locura; como si aprovecharan el vacío dejado en el cerebro por las producciones claras de la fantasía, los murciélagos acosan al durmiente para *entrar* en él. Por lo demás, bien puede estar influenciada la mentada división (claro / oscuro) por la célebre *Poética* de Ignacio de Luján (1737), que Goya con seguridad conocía (fue reeditada en 1789, el año de la Revolución Francesa). Allí advierte Luzán que «La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida a ella es madre de las artes y origen de la maravilla.»[4] Y en efecto,

4 I. Luzán, *La Poética o Reglas de la Poesía en General y de sus Principales Especies*. Madrid 1789; I, 226 y 230, respect.— Cit. en J.M.B. López Vázquez, *Los Caprichos de Goya y su interpretación*. Universidad de Santiago de Compostela 1982, pl. 173.

esa preceptiva distingue por un lado entre «monstruos disformes», engendros producidos por la «fantasía del Poeta obrando por sí sola, sin dar oídos a los consejos de la razón y del juicio», y la «verdadera belleza […] sirviéndose de la bizarría y de los bríos de la fantasía, pero moderada y regida por los consejos del juicio.» Como cabe apreciar, la analogía con las regiones oníricas del dibujo sería patente, si no fuera porque también en la zona clara (la de la «belleza») encontramos una teratológica cabeza humana que está aullando, mientras que el lince (fantasía bien aconsejada) se alza en la misma región de las alimañas nocturnas.

El segundo dibujo es aún más revelador. La zona de la izquierda está completamente vacía, en blanco (uno recuerda al respecto el famoso verso de Antonio Machado: «El vacío es más bien en la cabeza»); a la derecha, un gigantesco murciélago *femenino*, seguido de un buho y otras alimañanas, se cierne sobre el durmiente como disponiéndose a tomar posesión de él, envolviéndolo con sus alas membranosas. El lince, por su parte, tumbado e inactivo, está mirando fijamente, casi hipnóticamente al pintor, como si desafiara al espectador a descifrar la alegoría. El lugar de apoyo deja de ser un escritorio para tornarse en una mesa cuyo frente presenta la al pronto extraña inscripción: «Ydioma universal». Parece desde luego un oxímoron, una *contradictio in adjecto* (pues todo idioma, por definición y por la propia etimología del término, es *particular*, no universal). Sin embargo, lo que seguramente quería decir el pintor es que él habría descubierto un «lenguaje» pictórico (con comentario al pie) *peculiar* (aunque no nuevo: baste pensar en los grabados de Rembrandt, modelo por demás de Goya) de criticar y denunciar, entre la sátira y el crudo realismo, vicios universales, difundidos en la España de la época.

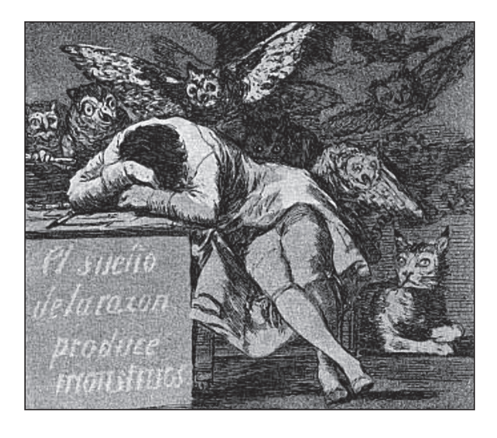


Tal parece ser además el sentido de la leyenda autógrafa al pie del dibujo, una verdadera didascalia:

El autor soñando
Su yntento solo es desterrar bulgaridades
Perjudiciales, y perpetuar con esta obra de
Caprichos, el testimonio solido de la verdad.

Como se ve, no se trata aquí de un mero caso de preceptiva estética. La intención debiera ser más bien moral, y muy académicamente clasicista: exponer la lucha contra lo perjudicial y nocivo, en nombre de la verdad. Sólo que, si esta interpretación fuera plausible, entonces la leyenda (destinada, no se olvide, a servir junto al dibujo de frontispicio a un ciclo de grabados) no se compadecería desde luego con el contenido plástico de lo que ella debiera demostrar. Pues la alternativa que nos ofrece «el autor, soñando» es de un lado el vacío, la nada; del otro, los monstruos nocturnos, prestos a poseer el alma del pintor. Así las cosas, uno se ve tentado a pensar algo bien distinto a la didascalia, a saber: que la inactividad de la razón y de la fantasía, al estar ambas facultades desconectadas, libera justamente un vacío que pronto será ocupado por criaturas de pesadilla (sin olvidar la connotación *sexual* del murciélago hembra: una verdadera *vampiresa*).[5] Cabe pensar pues que se trate más bien de una ilustración del *horror vacui* de la mente, a saber*:* la expulsión de los prejuicios comunes *da lugar* a la irrupción de monstruos, esto es: de lo singular y extraño. La verdad, ¿daría entonces testimonio de su propia inanidad? Y la razón, ¿dejaría ver en su fondo la locura de procedencia? Pues es bien cierto que, en los 80 grabados de los *Caprichos* (1799) se denuncian y fustigan vicios de toda laya, desde las «vulgaridades perjudiciales» hasta los actos más horrendos, cometidos por el fanatismo religioso. Pero la denuncia en superficie a duras penas logra ocultar la *inmundicia* del cenagoso fondo inconsciente del pintor. Él es el primero en estar poseído por criaturas que sus grabados pretenden *exorcizar*.

Al respecto, no deja de ser significativo que Goya renunciara a presentar un *autorretrato* tan peligrosamente revelador como frontispicio de la serie, relegando en cambio una tercera versión del mismo, de 1798, al puesto 43 de las planchas de los *Caprichos* (cuyo frontispicio es en cambio un busto de perfil del propio Goya, con la mirada clara y limpia, como si él —al igual que se figurara Goethe— hubiera triunfado al fin de los demonios del alma, propios y ajenos). Así escondido entre los demás grabados, *El sueño de la razón produce monstruos* parece más bien una advertencia: el artista no debiera soñar, ya que todo sueño emponzoña la mente. Y sin embargo…



5 Recuérdense los muy agitados avatares de Goya en la época con la Duquesa de Alba y su círculo, bien poco edificante.

Sin embargo, en el grabado definitivo son las propias alimañas las que urgen al durmiente para que las *represente* con orden y medida. Un buho —ya no un murciélago— se posa sobre las espaldas de Goya, como intentando despertarle, mientras que otro le ofrece los instrumentos de pintura y un tercero señala con su ala al lince, aparentemente instándole a que abandone su inactividad y colabore en la representación de una posible *parada* de los monstruos. Señales de urgencia irónicamente desmentidas por el grabado mismo, ya que éste muestra justo lo que las aves nocturnas parecen exigir del artista, a saber: *que es el acto de soñar a los monstruos lo que en todo caso despierta y pone en marcha a la razón*. Son los monstruos mismos los que urgen al artista a servirse de su propio entendimiento: son ellos los que quieren ser comprendidos, racionalizados. Ellos los que no toleran permanecer en el espacio confuso de lo onírico. Quieren saberse tal como ellos son (según el «testimonio sólido de la verdad»), esto es: *como verdaderos monstruos*.[6] Lejos, pues, de tratarse aquí de un destierro de lo monstruoso y disforme en nombre de la razón (o mejor, del entendimiento calculador y exacto), lo expuesto por Goya en dibujos y grabado supone más bien la reivindicación de una auténtica *salida a escena* de lo monstruoso *en* el hombre, de lo monstruoso que *posee* al hombre y que, por ello (y sólo por ello), lo hace merecedor de exhibir esa *denominación de origen*: el *ser-hombre*. El hombre, pues, en cuanto pastor y administrador de engendros en los que él mismo se engendra y origina.

Años después, ya en los estertores del romanticismo, la posesión es tan completa como inocua. Ni siquiera puede ya pretender el poeta dominar su *métier*, o sea, dejar salir ordenadamente, en bien cortados caracteres, los demonios que lo poseen. Porque las tinieblas son ahora enteramente interiores, y en ellas se agitan «los extravagantes hijos de mi fantasía», como gemirá (en vez de cantar) Gustavo Adolfo Bécquer en la «Introducción» a sus *Rimas y leyendas* (1868). También ellos esperan que un *idioma universal* (ahora, la palabra poética, como antes el buril y la punta seca), les permita presentarse «decentes en la escena del mundo.» Pero precisamente un mundo (o mejor, el desengaño del mundo) separa de sus mayores al poeta sevillano. Es verdad que, como en Goethe, esas visiones se agitan «en formidable aunque silencioso tumulto». Pero ya no intentan invadir el alma del artista, sino *escapar* de ella: «buscando en tropel por dónde salir a la luz, de entre las tinieblas en que viven.» Pues el alma es ahora lo tenebroso. No cabe la escapatoria de argüir que se trata de una región oscura de la mente, ya que inmediatamente después de mentar las tinieblas equipara éstas con «el mundo de la idea» (frente al mundo artístico «de la forma»). Y más: esos engendros han dejado ha tiempo de ser terroríficos o fascinantes. Son, muy al contrario: «Mudos, sombríos e impotentes». Productos vanos del «monstruoso maridaje» del «insomnio y la fantasía», sólo la inteligencia del poeta —como les apostrofa Bécquer— «os nutrirá lo suficiente para que seáis palpables; os vestirá, aunque sea de harapos, lo bastante para que no avergüence vuestra desnudez.» No influyen ya en el alma, sea como estímulo o como estupor, de ningún otro modo que el del *estorbo*. En imagen bien poco poética, Becquer los compara con la sangría del barbero, necesaria para el equilibrio del cuerpo. Lo que él necesita es «desahogar el cerebro, insuficiente a contener tantos absurdos.»[7]

---

6 Puede compararse esta interpretación con la ofrecida por mí en «La vuelta del demonio y el sueño de la razón» (ensayo recogido en: F. Duque [ed.], *El mal: irradiación y fascinación*. Serbal. Barcelona 1993; pp. 41-63). El presente artículo puede entenderse en alguna medida como una revisión del anterior, oscilante entre la parcial aceptación, el asombro, la reprobación, y hasta la indignación para con lo que *uno* ha escrito hace tanto tiempo.

7 G.A. Bécquer, *Rimas y leyendas*. Espasa-Calpe. Madrid 195920, p. 7s.

Estamos bien lejos del protorromanticismo de Goethe y de Goya, pero cerca en cambio del larvado «humanismo» hinchado del esoterismo de un Saint-Martin. Tras sus ampulosas palabras, deudoras del orfismo y el neoplatonismo (el cuerpo como prisión), es fácil adivinar que, aquí, es el hombre el que tiene ahora las riendas del bien y del mal. Hablando al propio corazón, lo halaga de esta suerte: «Tú eres el único paso por donde la serpiente emponzoñada levanta su ambiciosa cabeza, y por donde sus ojos gozan incluso de alguna luz elemental: porque su prisión está bien por debajo de la nuestra.» ¡Y con ello se propone enseñar a los hombres «un secreto a la vez inmenso y terrible»![8] Pero no hay tal. Se trata simplemente de extender al interior humano lo que ya en 1615 hacía valer Galileo para el mundo exterior: *E chi vuol por termine alli umani ingegni?*[9] Es el mismo «secreto a voces» que el enunciado por Schelling en 1809: el triunfo omnímodo de la libertad humana, en cuanto «capacidad del bien y del mal» (*Vermögen des Guten und des Bösen*).[10]

Pero si es el hombre, con su corazón y su libertad, el que deja surgir o no a voluntad a la «serpiente emponzoñada», ésta acabará por ser considerada como algo banal: una mera excusa para el «lucimiento» (aun sombrío, y siniestro) del corazón humano, o un estorbo para la buena «digestión» y asimilación mental. Lo monstruoso deriva, entonces, sea hacia lo menesteroso de higiene mental —como hemos visto ya en Bécquer—, sea hacia lo paródico, como en el caso de Théophile Gautier, con su *Albertus ou l'âme et le peché*. Para desilusión del protagonista (y del lector), que, tras asistir a una misa negra, espera la «horrible apparition» del diablo con cola, cuernos, patas de cabrón y ojos de fuego, éste se presenta en cambio como:

Un diablo rococó.— Era un tipo elegante,
vistiendo el imperial y con fino mostacho,
haciendo sonar sus botas y su fusta silbar,
igual que un lechuguino del Boulevard de Gand.[11]

Ni siquiera se trata ya del Mefistófeles de Goethe, el cual puede resultarnos —hoy como ayer— más conmovedor que ridículo, sabedor como está ese «pobre diablo» de lo anticuado de sus apariciones, sea como *monje* (dentro de una sociedad mayoritariamente protestante y que avanza avasalladoramente hacia lo laico) o como *cazador* (algo así como un Luis II de Baviera enteco y bien poco soñador: una suerte de príncipe mundano de guardarropía que recorre «bosques» y «lugares salvajes» de tela y cartón, como en la escenografía de óperas como *El cazador furtivo*, con la figura de Samiel, en *Der Freischütz*, de Weber, o el *Faust* de Gounod, donde hasta la pluma que adorna el sombrero de Méphisto pertenece a una especie en extinción: el urogallo).

---

8 L.-Cl. de Saint-Martin, *L'homme de désir*. Éds. du Rocher. París 1985.

9 El desafiante pasaje se encuentra en la carta dirigida a María Cristina de Lorena, Gran Duquesa de Toscana, aunque ya antes aparece en carta a Don Benedetto Castelli, de Pisa (21 de diciembre 1613). El extenso escrito puede consultarse en la red: Roberto Renzetti, *L'incapacità di comprendere la rivoluzione galileiana* (nota 20).

10 F.W.J. Schelling, *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana*. Ed. bil. de H. Cortés y A. Leyte. Anthropos/M.E.C. Barcelona 1989, p. 150-151.

11 *Albertus ou l'Âme et le péche*, Str. 114: «Un diable rococo.— C'était un élégant / portant l'impériale et la fine moustache/ faisant sonner sa botte et siffler sa cravache. / Ainsi qu'un merveilleux du boulevard de Gand.» En: *Poesies complétes*. París 1970, pp. 127-188 (ahora accesible también en Internet).— La alusión al Boulevard de Gand remite a un fragmento así titulado, y que habría debido servir de introducción a la novela corta *Les deux maîtrisses*, de A. de Musset (1837). *Le Boulevard de Gand* no fue publicado hasta 1896, pero es obvio que Gautier había leído el manuscrito de su amigo.



Y es que, tras el definitivo asentamiento de la burguesía industrial y financiera en Francia tras la Revolución de Julio (1830; el *Albertus* de Gautier es de 1831), esas románticas figuras están ya *de más*. Lo monstruoso será desde ahora el alma del *dandy*, del *merveilleux*, dedicado al fomento de un «satanismo» y *mauditisme* de poca monta, pálido remedo del soñado por Blake, Keats y Byron, tras la estela del gran Milton.

En Alemania, otra revolución (en parte, frustrada): la de 1848, hará que se retiren de la escena, avergonzados, tanto las pompas de oropel medievalizante y ranciamente católico de los Nazarenos como el larvado nihilismo del romanticismo nórdico, con la Trinidad Friedrich-Carus-Dahl. Ya no es tiempo de monstruos. Cinco años después de la Revolución de Marzo, Karl Rosenkranz, el mejor heredero intelectual del hegelianismo, dictamina la degradación de lo monstruosamente feo en cómica caricatura: «Lo informe e incorrecto, lo vulgar y lo repulsivo pueden, al anularse a sí mismos, producir una realidad en apariencia imposible y, de este modo, engendrar lo cómico.»[12]

Y de entre los monstruos, ninguno tan ridículo como el mismísimo diablo, el Príncipe de la mentira. Una mentira que acaba por volverse contra él mismo, ya que el diablo pretende llevar a estrepitoso desquiciamiento y colapso el mundo de los hombres calculadores e industriosos, pero para lograrlo pone en el empeño justamente los factores que han configurado ese mismo mundo: el entendimiento y la fuerza de voluntad.[13] Lo único que el demonio parece conseguir con ello es el derrumbamiento y ocaso… de su propio viejo mundo, algo por cierto que el sagaz Mefistófeles goetheano había ya barruntado, ¡pero en la Segunda Parte de la obra, en 1831! (la misma fecha que el *Albertus* de Gautier):

> Por el viejo camino se tropieza,
> sin ser por el nuevo recibido.
> […]
> Ni en la costumbre tradicional ni en el viejo derecho
> puede uno confiar ya en absoluto.[14]

---

12 K. Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen* (1853). Neudruck Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt 1979, p. 387.

13 *Op. cit*. p. 383: «Su empresa, pretender fundar en el universo un estado de excepción (*Ausnahmezustand)*, parece tanto más necia cuanto más formales son el entendimiento y la voluntad aplicados a ella.»

14 J.W. Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (V Acto), *vv*. 11616-7 y 11620-1. Reclam. Stuttgart 1971.

Y sin embargo, ya apuntamos anteriormente que Hegel, no menos sagaz, no se había hecho ilusiones de que la desaparición de la escena del mundo de los monstruos y, en especial, del diablo (ese «espíritu prosaico») fuera a conducir a la cada vez más alejada reconciliación entre el hombre y lo divino. Bien podía haberse librado la sociedad decimonónica, industrial y capitalista, del Maligno e incluso de los hombres malvados (por vía de la represión o de la rehabilitación y «reciclaje»), que el Mal seguía existiendo, obstinado. Y con mayor fuerza que nunca. Contra esa persistente presencia, sólo dos soluciones parecían viables: 1) atajar el mal con las armas de la violencia y el terror (tal fue la vía que siguió el llamado «socialismo científico» tras la muerte social por descrédito y extravagante engolfamiento del romanticismo y del socialismo utópico), 2) disimular estéticamente el mal mediante la creación artificial de «monstruos» relativamente manipulables, de espectros y abortos disponibles *ad libitum* para el consumo de las masas. Ésta última es la vía que llevará a la actual *banalización de los monstruos*.

Es como si el siglo hubiera convertido en proféticas las palabras de Novalis, pero retorciendo *pro domo* su sentido. El poeta ya había advertido en efecto de la imposibilidad de fijar «científicamente» al demonio como si se tratara de una suerte de *espectro* (conservado tan sólo con fines edificantes o lúdicos) de la pasada humanidad. Ciertamente, el demonio sería una *excogitación* de la fantasía y el corazón humanos. Pero no por ello habría de ser menos efectivo ese engendro. Muy al contrario: justo por ello sería tremendamente eficaz.[15] Ahora bien, todo depende de la *aplicación* que se haga de tan imaginario ser (o de las imágenes de tal ser). Y ya es significativo que el *locus naturalis* de monstruos y demonios venga desplazado hacia la mitad del siglo XIX al campo de la *estética* (como decir: del *espectáculo*). Atrás quedan los magníficos días de la exaltación (anti)teológica del *Paraíso* de Milton, del trasplante de lo demoníaco al terreno moral (con Kant y, *suo modo*, también con Novalis) o del aprovechamiento «dinámico» del satanismo como motor histórico en Schelling. Ahora, lo repulsivo y deforme encuentra lo que, según el siglo, realmente se merece: sus diversos sentidos, función y límites no serán establecidos por un pintor, por un poeta, ni siquiera por un pensador, sino por un digno y probo funcionario de la filosofía, un buen ordenador y clasificador de cuanto las increíbles generaciones anteriores habían ofrecido *en tropel,* desbocadamente, entre el último tercio del siglo XVIII y la primera mitad del XIX. Es el momento del sabio recuento de los restos de aquellas pavorosas visiones, a fin de poner mejor a disposición del nuevo *tinglado de la farsa* todo cuanto pudiera resultar todavía aprovechable de los viejos monstruos. Es el momento, en suma, de la *Estética de lo feo*, del ya citado Karl Rosenkranz (1853).[16]

Muy científica y hegelianamente, Rosenkranz divide su impar obra en tres secciones («Deformidad / Incorrección / Depravación»). Sólo la última sección (*Verbildung:* «Depravación del gusto») vincula el contenido de lo feo a su recepción en el espectador. Tras el estudio de «lo vulgar» (*A. Das Gemeine*) se pasa al de «lo repulsivo» (*B. Das Widrige*), para culminar —como tuve ocasión de señalar— en «la caricatura» (*C. Die Caricatur*). Para el tema de este ensayo

15 *Fragmente und Studien III* (1799/1800). Fr. 441: „«¿Cómo iba a limitarse el demonio, en cuanto padre de la mentira, a ser meramente un espectro necesario? El engaño y la ilusión no existen sino como contraposición de la verdad, de la virtud y de la religión. […] Para Dios no hay ningún demonio; pero para nosotros es él una elucubración mental (*Hirngespinst*) desgraciadamente muy eficaz (*würcksames*). Reino de lo demoníaco.» En: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hanser. Munich/Viena 1978; II, 841s.

16 Hay excelente traducción de Miguel Salmerón para la editorial Julio Ollero. Madrid 1992. Citaré con todo por el original alemán (ver nota 12) directamente en el texto (= *Ros*. + pág.).

interesa obviamente el apartado III de «Lo repulsivo», que trata justamente de «lo monstruoso» (*III. Das Scheussliche*), desplegado en las categorías de «lo insulso» (*a. Das Abgeschmackte*), «lo repugnante» (*b. das Ekelhafte*) y «el mal» (*c. das Böse*).

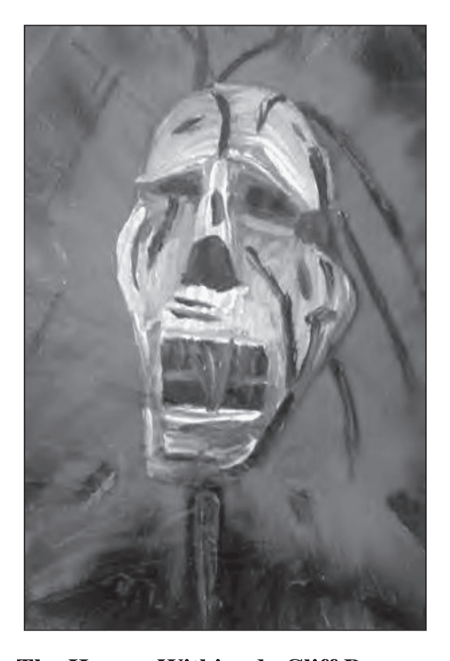
Así como, según Rosenkranz, lo *vulgar* sería lo opuesto a lo sublime, así también lo *repulsivo* se presenta ahora como lo opuesto a lo agradablemente bello (*das gefällig Schöne*; en español cabría decir incluso: «lo bonito»). Mientras que este sentimiento nos incita al goce sensorial, «lo repulsivo en cambio nos separa violentamente de él al despertar en nosotros desagrado por su obtusa pesadez, horror por su carácter mortecino, repugnancia por su monstruosidad.» (*Ros*., 278). Con lo repulsivo nos hallamos, pues, más allá de lo «feo» (a pesar del título general de la obra). Pues esta última sensación viene suscitada por una carencia en la forma, en las proporciones o en la armonía, mientras que lo repulsivo implica una ruptura de la totalidad de la figura (no una deformidad, sino una *desfiguración*) que acaba por desembocar en lo *abominable*, a saber: no lo que provoca falta de voluntad, voluntad de nada (como en el caso de lo deprimente), o rendición angustiada de la voluntad ante una fuerza superior (tal el horror, ante la patencia sensible de la muerte), sino, muy al contrario, deseo de ser *poseído* a fin de satisfacer una (siempre vicaria) ansia de ser sí mismo. Esta contradictoria pasión, la más destructora, tanto para los demás como para el propio «yo», obedece al más satánico de los imperativos: no la voluntad de nada, sino la *voluntad positiva de aniquilación*, la voluntad de que *no haya nada*. La depresión nihilista ante la insulsa pesantez del mundo supone *no querer nada*. El mal absoluto, en cambio, *quiere activamente la Nada*, quiere que nada exista (es «la voluntad que quiere la nada»: *Willen, der das Nichts will*; *Ros*. 371). El mal es así *lo otro del ser*, y su concepto es, en violenta formulación: «en cuanto cumbre de lo monstruoso, la contraidea positiva absoluta (*die positive, absolute Unidee*).» (*Ros.,* 300). No una «mala idea» sino la *Idea mala*, dado que el mal no se limita a negar el concepto de la idea de lo verdadero y lo bueno, «sino también la realidad (*Realität*) de ese concepto en la belleza de la aparición fenoménica.» (*ib*.). Una doctrina, ésta, mucho más cercana a Schelling, desde luego, que a Hegel, el cual nunca pudo o quiso comprender la *positividad* del mal.

Es verdad que, considerado *subjetivamente*, el mal no es sino una *pura locura* (*Ros*., 363), ya que es una Idea que pretende destruir no sólo todo concepto (el ámbito de lo concebible y posible) sino también toda realidad, y por eso acaba por deshacerse necesariamente en la *caricatura* y lo *cómico*. Pero —como ya había señalado Novalis—, esa extraña *contraidea* (o Idea «a la contra») es altamente eficaz, si abrigada y fomentada en el corazón del hombre, es decir: si éste infunde en ella su propia *objetividad* (una objetividad destinada ella misma a la destrucción). De ahí que lo objetivo del mal sólo pueda ser *radicalmente* humano, no natural, a pesar de que para su representación se recurra a veces a manifestaciones abyectas de la naturaleza *viva* o a la inversión de lo divino.

Según esto, el mal se objetiva en primer lugar en «lo criminal» (*das Verbrecherische*), correspondiente a una *mala voluntad* activamente presente en el mundo sensible, la cual se propone una *distorsión* del orden esencial, en base a una *Unwesen* («contraesencia», aunque aquí cabría verter muy castizamente: «mala entraña») que invierte el sentido de los conceptos e incita por tanto a una paradójica realización negativa de la realidad: *positividad de la destrucción*; el objetivo de esa mala voluntad es darse existencia en el mundo, «encarnarse» fenoménicamente a través de esa destrucción. De este modo: «la mala voluntad se da por la acción mala una existencia objetiva, cuya arbitrariedad carente de fundamento quebranta la absoluta necesidad de la libertad, que es lo único por lo que el universo entero existe.» (*Ros*., 325). Así, una (supuesta) libertad arbitraria anula una manifestación empírica de la verdadera libertad (no puede anular, obviamente, el orden necesario

universal generado por ésta; no menos obvio es que, bajo esa idea de libertad, Rosenkranz está pensando en el cristiano Dios Hacedor).

En este sentido, todo crimen es por así decir *vampírico*: vive de aquello que destruye, hasta el extremo de que el asesinato suponga una verdadera *metánoia*, el *kairós* que permita el acceso a una *existencia* «auténtica». Cabe reseñar al respecto dos casos tan ejemplares como antitéticos. Uno de ellos resulta especialmente interesante por haber dejado testimonios artísticos: poemas, cuadros y dibujos, del cambio tras el crimen. A la edad de 21 años, Cliff Bogges (ejemplo de infancia y adolescencia desgraciadas donde las haya) mató en 1986 a Frank Collier, el anciano dueño —al que conocía desde niño— de la tienda de comestibles de su barrio en St. Jo (Texas). El motivo fue el robo, pero causa extrañeza el ensañamiento en el crimen, algo que semeja más bien una ejecución ritual: la garganta del anciano presentaba profundos cortes, había heridas por todo el cuerpo, y el rostro tenía un profundo corte en diagonal, como si hubiera sido brutalmente pisado con el borde de una zapatilla de tenis (la madre de Bogges había sido violada y asesinada a golpes por su ex marido pocos años antes). Un mes después, y también en el atraco a una tienda, Cliff a su dueño, Roy Vance Hazelwood, con cuya nieta había estado conversando amigablemente minutos antes. El asesino pasó los ulteriores 12 años en la cárcel de Huntsville, Texas. Su vida cambió radicalmente, convirtiéndose en modelo ejemplar para los críticos de la pena de muerte.[17]



The Horror Within, de Cliff Boggess

17 Puede consultarse el caso (hay abundante documentación) en Internet. La televisión alemana «stern/TV» grabó una extensa entrevista con Bogges. También pueden consultarse algunos *clips* del video grabado poco antes de la ejecución (por inyección letal), en 1998.

La relación con su obra artística es un claro caso de *proyección catártica*. Bogges, arrepentido, reconoció que, dado que él no podía volver a dar la vida a los asesinados, necesitó que su propia vida se hiciera entonces por así decir *exterior a sí misma*, enajenándose conscientemente en algo que lo liberara de sí mismo, como si Bogges expulsara el acto criminal y lo depositara en una máscara en la que se fundieran asesino y asesinado, como si de un exorcismo se tratara. Otros cuadros muestran visiones nocturnas, y los dibujos se recrean en pormenores del *Death Row*, el siniestro «corredor de la muerte». Su último cuadro muestra, no sin ingenuidad, cómo el muro de la estancia en que recibió la inyección letal se transfigura en una puerta luminosa. La valoración que hacía de sus obras indica también esta *transferencia* estética de la propia existencia: «Cuando aquí muera —confesó poco antes de la ejecución— no dejaré hijos tras de mí que lleven mi nombre. Mis cuadros son mis hijos. Nacieron en las profundidades de mi alma y de mi razón, los he cuidado hasta que se han hecho adultos, así que ahora los mando al mundo, con la esperanza de que sean bien tratados y de que alguien los ame como yo los amo.» Bogges dejaba de este modo tras él algo así como un *depósito de vida*: el arte como vehículo de *configuraciones estéticas* en el que se confundían y transfiguraban víctimas y verdugo.

En el otro extremo, pero obedeciendo en profundidad al mismo presupuesto metafísico (el crimen como asimilación y apropiación simbólica de la existencia ajena), se halla lo ocurrido en Nanterre el 26 de marzo de 2002: Richard Durn, francés de origen yugoslavo, escucha plácidamente un pleno municipal. Cuando éste acaba, saca un fusil y mata a ocho personas. Tres días después se suicida, tirándose por la ventana del juzgado donde estaba siendo interrogado. La razón de la masacre, bien cartesiana por cierto, se halla en su diario. En él confiesa su necesidad de: «hacer el mal para tener, al menos una vez en la vida, el sentimiento de existir.»[18] Como si dijéramos: *neco ergo sum*, «mato luego existo». La vida ajena arrebatada pasa así a «vivificar» una vida que antes apenas si podía ser considerada como propia: una vida *mortecina* (recuérdese que, según Rosenkranz, lo monstruoso es el resultado dialéctico —y por ende, el fundamento— de lo mortecino).

Y lo mortecino retorna, en efecto, pero ahora como sutil plasmación (pura apariencia, y sin embargo imborrable, inesquivable) de la perturbada conciencia de aquel que literalmente ha *sobrevivido* al crimen, sea el criminal mismo (como en el caso del espíritu de Banquo, que sólo se le aparece al espantado Macbeth en el banquete real), sea alguien designado para tomar venganza del crimen (tal el atormentado espíritu del padre de Hamlet), sea en fin el elegido que ha de dar testimonio de un hecho atroz del que todavía no se ha hecho justicia (así es como la virginal Virginia es elegida por el *fantasma de Canterville*, de Wilde, para que le ayude a morir definitivamente). Por ello, con toda lógica, Rosenkranz hace desembocar lo criminal en lo *fantasmal (das Gespenstische)*.

El horror que suscita lo criminal (tanto el acto como su representación estética) se torna entonces en *terror*, ya que la *vuelta* de lo destruído (en francés, el fantasma es un *revenant*, alguien que vuelve) se hace desde más allá del mundo y de las leyes que lo rigen. En lo fantasmal no es ya la existencia (del muerto) y la conciencia (del criminal) las que resultan afectadas, sino el *orden* universal; es la conexión por así decir *spinozista* entre cosas e ideas, entre el ser y el pensar lo que resulta trastornado. Como señala agudamente Rosenkranz: «El muerto, al pertenecer al más allá, parece obedecer a leyes que nosotros no conocemos. A la aversión suscitada por el muerto, en cuanto existencia entregada a la descomposición, y al respetuoso temor que se tiene ante un ser

18 Ver LE MONDE, de 10 de abril de 2002. El caso es accesible en la red, buscando bajo «Richard Durn».

arrebatado por la muerte, se mezcla el misterio absoluto del futuro.» (*Ros.,* 337). *Aversión, temor y misterio*: tres componentes de lo fantasmático cuyas proporciones, sin embargo, varían: en el caso del monstruo de Frankenstein, analizado agudamente por Rosenkranz, prima desde luego la aversión ante un cuerpo traído a la vida por una energía ajena: la electricidad, y formado por una carne muerta a la que se ha añadido un cerebro igualmente ajeno. En cambio, en el de *The Brown Lady*, supuestamente el espectro de Lady Dorothy Walpole, muerta en 1726 en su mansión de Raynham Hall, el sentimiento predominante es el de fascinado respeto ante la blanca aparición, de la que todo bulto y opacidad ha huido: sólo queda una envoltura espiritualizada, como una exhalación de luminosa transparencia.



The Brown Lady. Fotografía de 1936

Ante una imagen como ésta (muy posiblemente, un *hoax*; pero su desenmascaramiento no nos impide experimentar ante ella una suerte de *fruitio* estética negativa), más que en lo monstruoso cabe pensar en la definición que Hegel ofrece de lo sublime, justamente como un renegar de todo contenido sensible en lo sensible mismo: «Esa especie de configuraciones —dice— que viene aniquilada por lo que ella exhibe, de manera que la exhibición (*Auslegung*) del contenido se muestra a la vez como una supresión del exhibir mismo, es la *sublimidad (Erhabenheit)*.»[19] Por cierto, ya el joven Kant había reservado el sentimiento de lo «sublime pavoroso» (*das Schreckhaft = Erhabene*) para imágenes en las que lo muerto suscitara «horror o incluso melancolía.»[20] En efecto, lo mismo que causa horror a la vista de la fotografía del supuesto espectro de Lady Walpole (a saber: una

19 *Vorlesungen über die Ästhetik*. En: *Werke*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1970; 13, 467.

20 *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. En: *Werke*. *Textausgabe*. de Gruyter. Berlín 1968; II, 209.

forma exangüe de la que ha desaparecido el contenido y aun el nítido perfil propio de lo corporal) provoca también, a la vez, una sensación de melancólica tristeza, no exenta de fascinación. Nos hallamos aquí ante la plasmación *pseudoespiritual* (antes se hablaba al respecto de *aura* o «cuerpo astral») de la *inmortalidad de la muerte*. Desde el punto de vista lógico (obviamente, se trataría de la *Lógica* hegeliana, seguida *suo modo* por Rosenkranz… y por mí), cabría pensar en una proyección por reflexión de la esencia (la vida humana) en una *apariencia (Schein)* que, al pronto, se muestra como separada de aquélla, a modo de un «recuerdo» paradójico (en el fondo, todo recuerdo lo es), a saber: la plena exteriorización (*Entäusserung*) de algo interior (el fantasma de Lady Walpole *remite* a un espíritu que ya no está encarnado y sin embargo se muestra en el ámbito de los cuerpos). Lo fantasmal se opone así *reflexivamente* a la enajenación (*Entfremdung*), propia —como vimos— de lo criminal, en donde el asesino obtiene precariamente una mentida vida «propia» mediante la destrucción de una vida ajena y —en el mejor de los casos, como en Bigges— la fijación confusa de esa doble existencia en la obra artística. Aquí, en cambio, la «existencia» aparente es un reflejo de la perdida existencia real: «la apariencia a la contra (*Widerschein*) de un interno desgarramiento» (*Ros*., 354).

En fin, si lo criminal era la monstruosa toma de conciencia de que la propia vida estaba enajenada, existiendo *en y para lo otro de sí*, mientras que lo fantasmal remitía a una conciencia refleja que mostraba fuera de sí su *ser en sí* (*Ansichsein*), lo diabólico sintetiza ambos extremos como *autoconciencia de una mala voluntad (Unwillen) que, centrada en sí, sólo se quiere a sí*, esto es: el «goce en el mal» (*Freude am Bösen: Ros.¸* 353). En esta «figura desgarrada» se plasma en imagen no sólo la destrucción propia y ajena (pues dirigir la *fuerza* de voluntad sobre el mundo para hacer que éste, aniquilado, revierta en su propio fondo, supone a su vez una autodestrucción) sino también y sobre todo la del «orden del mundo» (*Weltordnung*), a partir del cual lo diabólico, en cuanto autoconciencia, *reflexiona* desde sus figuras anteriores en cuanto único medio de obtener una imagen de sí.



Fotograma de «El exorcista», de William Friedkin (1973)

Para empezar, la autoconciencia diabólica sólo puede alcanzar el estadio del *sí-mismo* si, reflejándose en lo *criminal*, destruye por dentro la identidad del ser por él dominado, teniendo pues su propia identidad *en lo otro de sí*: un absoluto ser-para-otro, pura máscara que, sin dejar de remitir pálidamente a su antigua apariencia, que deja traslucir, con todo, el principio que lo rige y domina. Tal es el fenómeno de la *posesión*. Desde el punto de vista del poseído, se trata de una heteronomía en estado puro, la cual engendra sin embargo en aquél la ilusión del poder y del dominio sobre los demás. De ahí que la posesión genuina suponga la aquiescencia del *host*, y más: el deseo activo de ser poseído, invadido, para prestar sentido a una vida de lo contrario inane y estéril; se trata pues de una positividad que se alza sobre una fuerza *prestada*, quedando en cambio el sujeto «vaciado» de su propia sustancia para ser llenado por una Voluntad ajena.

Por el contrario, lo diabólico *fantasmal*, propio del mundo de las *brujas y hechiceros*, supone la vana pretensión de apropiarse *mágica, activamente* de la fuerza de destrucción, haciendo que revierta esta carga destructiva, aniquiladora, sobre el propio agente portador, con resultados por cierto catastróficos para éste: pues, en efecto, el supuesto agente acaba por ser dominado por el principio del mal, que el creía poder utilizar a capricho para su propio beneficio. Aquí, el proceso lógico es inverso al anterior, e.d., lo Uno de la autoconciencia queda dispersado en múltiples realizaciones banales, las cuales proporcionan una satisfacción siempre diversa y efímera, y, por ende, al cabo tediosa: el presunto centro de la conciencia de la bruja queda entonces diseminado en mezquinas pululaciones, como si se tratara de un *término medio en calderilla*, vacilando oscilante entre la fuerza *una* diabólica y los continuos requerimientos *múltiples* de un mundo exterior que debiera haber sido puesto, por el contrario, al servicio del poseedor fantasmático: ese *necio* «usuario» del mal.



Goya — «Mucho hay que chupar» (Los Caprichos)

Por último, esa *Zerrbild* llega a su culminación, según Rosenkranz, en la *contrafigura* de la divinidad, la personificación del mal como *Satanás,* el *Diablo*: «Podemos denominar *satánico* a lo diabólico en y para sí, tal como él franca y libremente se sabe a sí mismo, se quiere a sí y confiesa ser tal, complaciéndose en la maligna disolución del orden del mundo.» (*Ros*., 364). Nos las habemos aquí, finalmente, con una impensable producción positiva de la negación misma, con el reverso, diríamos, de la *Lógica* hegeliana: *absolute Selbstsucht*, el ansia —siempre insatisfecha— de ser absolutamente sí-mismo, sin más. Se trata pues de una desesperada empresa por lograr la identidad, no meramente poseyendo lo otro de sí (como en la posesión) o alentando interiormente la insensata creencia del otro de ser sí mismo gracias a la fuerza demoníaca (como en la magia y la brujería fantasmal), sino *desustanciando*, negando todo lo ajeno, hasta disiparse él mismo en variopintas formas *parasitarias*: pues Satán vive tan sólo de y por la negación del bien y, por tanto, necesita *desbaratar* toda conexión entre *forma* interior y *figura* exterior, dislocando así, literalmente, toda *razón de ser*, incluida ante todo la propia, si es que de propiedad y de razón cabe hablar aquí. A ello se debe también el que el arte haya imaginado al diablo de mil formas fantásticamente monstruosas, sospechando por lo demás que detrás de ese obsceno desparramamiento no haya nada. Nada, salvo un absorbente *agujero negro*.



Beato de Liébana, *Apocalipsis*: El Diablo

Resulta innecesario decir que ni el propio Rosenkranz creía en las figuras por él tan prolijamente deducidas siguiendo los cauces de una lógica dialéctica corregida y refinada (que luego saldrá a la luz en los voluminosos volúmenes de la *Ciencia de la Idea lógica*, de 1858/59: el canto del cisne

del hegelianismo[21]); al fin y al cabo, esas figuras pueblan las páginas de una *Estética* en la que es preciso reconocer además, y no sin envidia, los vastos conocimientos literarios y artísticos de que hace gala nuestro espléndido epígono. Por nuestra parte, basta con recordar que esa presentación de los horrores supuestamente sobrenaturales se halla al servicio de un poderoso movimiento de *capitalización del mal por banalización de sus monstruosas figuras*. Éstas, desde luego, perviven, aunque prostituidas y trivializadas, en la provechosa industria del horror y la pornografía, la cual desempeña a la perfección una *función paradójicamente profiláctica*, a saber: alimentar los sueños prohibidos de hombres y mujeres integrados en la Razón y el Bien —en suma, en el control y la planificación universales— y que, por ende, no encuentran espacio para el desarrollo de una individualidad, si no distinguida, sí al menos distinta**.** Se trata en definitiva de una negación (simulacral) de lo tenido y sostenido exteriormente como positivo pero secretamente despreciado: algo así como *el sueño del sueño de la razón*, servido por lo demás, bien racionalmente, en diversas ramificaciones, seductoras y perversas, de los detentadores del orden.

Si ello es así, entonces no sería tan paradójico que el «peligro» actual (peligro para el propio Mal, en su carácter de fascinante seducción) estuviera en que la distribución *administrada* de las figuras del mal acabase por ser al fin tan inocua como la otra *administración* a la que ella pretende invertir simiescamente: la de la *political correctness*, con sus atenciones y cuidados al medio ambiente (frente a la destrucción del *Weltordnung*), del menor (frente a los fenómenos de posesión: espiritual o carnal), de la mujer (frente a la brujería) y, en fin, del homosexual (frente a la calculada ambigüedad del Maligno, heredero en esto —y en tantas otras cosas— de Dionisos, el dios barbudo vestido con ropas de mujer).

Hoy, en efecto, que la «producción» estética y mediática del *exceso*, esto es: de todo cuanto no debiera existir por constituir una excrecencia para el concepto y la figura de lo adecuado y conveniente (*sympheron*, diría un griego: lo que va de consuno con su propia naturaleza), se está haciendo tendencialmente tan universal, multiforme y omnipenetrante como su contrahechura positiva. Aberración y corrección entrecruzan continuamente sus vías, creando una maraña de intersecciones que amenaza por hacer perder fuerza y credibilidad tanto a aquello que está perfectamente *adecuado a su idea* como a lo que está *de más*. Baste recordar al respecto el magnífico film *Brazil*, de Terry Gilliam, con su punzante parodia de *1984*, en un mundo en el que ya sólo existen sucedáneos de libertad y en donde un terrorismo «de baja intensidad», esporádico y ya sin coartada alguna, es aceptado por los decrépitos pero pudientes comensales de lujosos restaurantes con la misma naturalidad que si se tratase de catástrofes naturales (entre otras cosas, porque la naturaleza ha desaparecido de esa *Waste Land*, en la que grandes carteles publicitarios a lo largo de las carreteras intentan tapar lo que un movimiento ascensional de la cámara en grúa nos descubre al fin: que, a los lados de la carretera, no hay ya nada: sólo tierra desértica y quemada). Y lo mismo que acaece aquí respecto a la figura de lo «criminal» se muestra en la comercialización mediática de infantiloides sueños sexuales inducidos por las imágenes «fantasmales» de la *cyberartista* japonesa Mariko Mori.[22]

Hoy, cuando la política se ha convertido en una mera manipulación de las cosas al servicio de un tardocapitalismo en el que la industria productiva de mercancías «tangibles» está siendo fagocitada por la dedicada a la producción de *imágenes-flujos* (desde bancos a cadenas de televisión y fabricantes de *software*), y en el que a todo el mundo se le incita o provoca a que cuente su *propia historia*, cuanto más exótica mejor (etnias que propagan un calculadamente

---

21 Cf. mi: «La recepción de la *Lógica* de Hegel (1823-1859)», en: *Hegel. La especulación de la indigencia*. Granica. Barcelona 1990, espec. pp. 201-207.

22 Ver al respecto mi *Habitar la tierra* (I, 6). Abada. Madrid 2008.

provocador *art of identity pret-à-porter*, individuos que venden su desquiciamiento sexual para el consumo de gente plácidamente sentada ante el televisor, etc.), la perversión se torna en una suerte de distribución masiva de *restos, tan llamativos como indigestos*, del propio *exceso* de la máquina capitalista, como si de un mal sueño de la nietzscheana *voluntad de más* se tratara. Ya no se trata meramente de las heterotopías modernas, descritas y denunciadas por Foucault y sus epígonos, sino de una *medida producción de lo monstruoso*: una teratología mediática que se sirve de los excrementos del sistema para, en un circuito de *retroalimentación* (nunca mejor dicho), alimentar virtualmente a los individuos con aquello que a ellos no les está permitido ser en las parcelas de «realidad», troqueladas por el poder, en las que se insertan.

Por consiguiente, los tres males supremos estéticamente descritos por Rosenkranz: lo criminal, lo fantasmal y lo demoníaco, se encuentran hoy violentamente virados a lo *grotesco*, allí donde el horror y la farsa se alían para taponar todo vislumbre de terror.[23] Y así, esas tres figuras del Mal, ya anticuadas, vienen ahora mediáticamente remozadas y distribuidas como *terrorismo, drogadicción y travestismo*, respectivamente. Tres *funciones* socialmente asociales perversamente fascinantes para el *imaginario colectivo* del buen burgués, en cuanto: 1) producción de *horror* (diseminado *ad extra*), impuesto mediante la destrucción —tendencialmente aleatoria, *randomized*—, de vidas ajenas; 2) placer (*ad intra*), cumplido *ad limitem* en la destrucción de la propia vida, y en fin: 3) difusión sexual (*fuzzy limits*), encaminada al aniquilamiento de toda identidad *genérica, nominal*.

Para empezar, el terrorista, o sea la trasfiguración hodierna (y un tanto ridícula, a pesar de su carácter mortífero) de lo «demoníaco criminal», justifica su activismo no tanto en orden a la preservación de la tierra *propia* cuanto a la observancia de un mito del *origen*: la creencia de que esa tierra está henchida, saturada de lo Sagrado. En esta hinchazón teratológica del sentimiento de *autoctonía*, tanto el terrorismo de grupos étnicos o de tierras usurpadas como el propio del fanatismo religioso tienen un fundamento común, a saber: que la tierra en que una vez, *ab initio*, se manifestó *in illo tempore* la Deidad (telúrica o celeste, tanto da), se halla ahora profanada, *irredenta*, por estar violentamente *poseída* por el/lo Otro. Así pues, y para propiciar una aún más violenta expulsión de *su* territorio (que es ante todo el de las tumbas de sus ancestros), el terrorista ha de estar a su vez *poseído* por esa fuerza divina, entendida sin embargo por su víctima entiende justamente al revés: como un fenómeno de posesión diabólica. Un juego obsceno (en el sentido baudrillardiano de absoluta *mise en scène*), al cabo cansino, de manipulaciones de esa doble posesión que corre, alocada, de un extremo al otro, y cuyo único protagonista parece ser la Muerte.

Por no gastar ni siquiera una palabra en ese cáncer mutante de ETA y su entorno, recordemos al respecto las *raíces* del terrorismo islamista, a saber, tanto la ocupación israelí de Palestina como, sobre todo, la presencia de bases militares de los Estados Unidos en Arabia Saudí, o sea en la verdadera «Tierra Santa» del Islam. La consigna es aquí bien fácil de comprender: que «Satanás» se vaya de los países árabes. Veánse, p.e., las declaraciones de Osama Bin Laden, en enero de 1999, a la revista *Time*, reivindicando el activismo terrorista (todavía sin la «denominación de origen»: *Al Qaeda*) en los atentados a las embajadas USA en Nairobi y Dar-es-Salaam: «El Frente Internacional Islámico para la Guerra Santa contra judíos y cruzados ha hecho un llamamiento para la liberación de los lugares sagrados de La Meca y Medina. Si tal instigación es considerada un crimen, dejad que sea la Historia la que dictamine si soy un criminal. Nuestra tarea es la de instigar y, con la gracia de Dios, así lo hemos hecho, y algunas personas han obedecido.» Por cierto, no deja de ser significativa aquí la coyunda de la gracia de Dios y de la efectividad de la Historia, entendida como un cierre de

23 Continúo así los temas iniciados en mi *Terror tras la postmodernidad*. Abada. Madrid 2004.

los tiempos en el que el germen inicial se habrá expandido por toda la haz de la tierra, reivindicando como Santo el territorio en que fructificó dicho germen: el Eje del «Bien», que condena a todo el resto a la Unión por sumisión (*Umma*) o a la destrucción por infidelidad (*Yihad*).

Sólo que, visto ahora desde la perspectiva de aquel a quien el *gudari* o el *taliban* considera «invasor» o «infiel» (o aún peor, las dos cosas a la vez), el terrorismo se revela *parásito* de aquello que él pretende erradicar, pues por un lado se nutre *anímicamente* de la insatisfacción generada en víctimas y victimarios por la profilaxis universal (el terrorista se juega la vida y destruye otras vidas en un mundo en el que a la gente sólo parece inquietarle la conservación de la salud); y por otro lado se alimenta muy *realmente* del comercio y tráfico internacional de armas, los cuales contribuyen en buena parte a mantener en los países atacados o afines el *status* del bienestar (¡al fin, genera, «puestos de trabajo»!) de «hombres» no se habla ya, sino de «bajas» o de «daños colaterales», aunque sea por «fuego amigo», que ya es cinismo), es decir de ese mismo bienestar que el terrorismo se dedica por su parte a destruir. Es esta sentida falta última de motivación, más allá de las proclamas e idearios, este sentimiento último del goce de la destrucción, de la quema intensa, arriesgada, de la propia vida, en un mundo regido por un capital que vive de sus propias crisis: de sus excesos y desequilibrios, lo que presta al terrorismo su fuerza maligna de seducción… entre los propios candidatos a víctimas. Mas, por el lado del sufrido ciudadano, la conciencia de que no todo va a seguir como antes, de que una casa va a convertirse en volcán o un coche en llamarada: en suma, la conciencia de la mentira última de la omnipresencia de la Ley Universal, el sentimiento de que puede uno morir *por nada*, es lo que presta paradójicamente al terrorismo su *fascinación*. No todo es posible, esto es, pensable: no todo es lógico. El «estar a la muerte» heideggeriano ya no es cosa que suceda en el sagrario de la intimidad, en la *Jemeinigkeit*, sino que es algo colectivo, obscenamente exhibible: pura gratuidad, que se zafa a todo monstruo racional, a todo sueño de la razón.

Al inicio de este tercer milenio después de Cristo, no parecía en verdad sino que todo estaba ya *consumado*... Por «fortuna» (por fortuna para el tardocapitalismo neoliberal), el mal llamado *terror*, perteneciente en el fondo al mismo estado de cosas —pues que, *a la contra* del *Establishment*, se agazapa disperso por entre las vías del orden establecido y convierte en arma arrojadiza (nunca mejor dicho) el símbolo máximo del consumo: el avión o el tren de cercanías —como consumo y absorción de *tiempo*—, ese «horror» *tan de casa* nos recordó —por un instante, que en seguida se pasa; ya se sabe: hay que seguir viviendo— que la carne, la sangre, las ilusiones y hasta los pensamientos pueden convertirse en un fulgurante y explosivo momento en basura (reciclable en sentimientos de refuerzo de la cohesión social, que aquí se aprovecha todo). La *furia de la destrucción*, tan imprevisible y devastadora como efímera, es un granizo de sangre cuyas razones —bastante obvias, para quien quiera ver— son tenidas por más oscuras —si acaso se concede remotamente que existan— que el petróleo no refinado del desierto o que las armas de destrucción masiva de Irak. Esa furia viene *porque sí*, porque, según se dice y se nos dice, ellos «nos» odian (nada une más que el pavor a lo extraño, ni nada liberaría más —en cambio— que el genuino *terror* ante lo cotidiano, virado como lo «inquietante», *unheimlich*). Y así, autoridades y *media* se afanan en achacar en exclusiva ese odio al fanático enemigo, ya que quien se autoproclama (a sí mismo y a los suyos: a su rebaño) como representante de la *rule of law* y de la libertad ha de reconocer tautológicamente — la lógica es una gran invención— que él es inocente, que las víctimas lo son aún más (y ya no digamos cuando —no ellas, sino sus afines— se constituyen en asociación), y que la sangre derramada clama venganza, digo justicia.

De modo que, a la postre, el terrorismo (y su explotación mediática y estética) resulta sumamente «provechoso» para animar el estado anímico de los habitantes de las llamadas «sociedades

avanzadas»; un estado de cosas que hace ya mucho, mucho tiempo (*es ist schon lange her*, que diría Brecht), Heidegger —no sin un punto declamatorio muy suyo, como de *grand opéra*— se encargara de denunciar: «decaimiento, impotencia y agotamiento, bajo la apariencia de lo gigantesco, de lo conforme a las masas y de la primacía de la organización institucional (*Einrichtung).*»[24]



Homenaje a las Víctimas del Terrorismo del 11 de marzo de 2004

Por otra parte, en este proceso de encarnación estético-moral del Mal (según viene establecido, no lo olvidemos, por el imaginario colectivo burgués) se da también una extraña interiorización del acto terrorista, dirigido esta vez contra el propio individuo, de modo que victimario y víctima de alguna manera coinciden. Preciso «de alguna manera», ya que el *drogadicto* —a él me estoy refiriendo— no pretende en principio, desde luego, ser víctima de sí mismo como resultado de la absorción, ingesta o inyección de drogas, sino experimentar libre y voluntariamente con su *cuerpo* para obtener placer de él a partir de la excitación y cambios producidos por las drogas. El drogadicto es en el fondo un cartesiano —las más de las veces, *sans le savoir*—, ya que pretende servirse a su antojo del cuerpo propio como si éste fuera un *instrumento* suministrador de placer, de modo que las sensaciones serían recibidas por una instancia trascendente (su Yo o su «alma», aunque supongo que muchos drogadictos protestarían si leyeran esto) que permanecería, por así decir, incólume, al modo de un Amo que se dejara alimentar y mimar por su siervo. *Hoc volo, sic jubeo, sit pro ratione voluntas*. Sólo que, a su vez, esa *voluntas* está dominada por la *voluptas*. Y «eso» (*hoc*) que el adicto quiere, a saber: mandar en su cuerpo introduciendo en él sustancias estupefacientes para transformarlo y sublimarlo, abriendo de ese modo infinitamente las «puertas de la percepción» —William Blake y Jim Morrison *dixerunt*—, es evidentemente una *contradictio in adjecto*. Pues de la misma manera que la melancolía del terrorista estriba paradójicamente en que, para salvar la tierra oprimida y a los «naturales» que en ella habitan ha de destruir (siquiera sea de pasada) esa misma tierra y matar a

24 *Beiträge zur Philosophie* [1936/38], 250. En *Gesamtausgabe* (Klostermann. Frankfurt/M. 1989) 65, 397. Adviértase que el término alemán *Einrichtung* (acción de ir por derecho —recta y correctamente— a una cosa, adentrándose en ella) acoge múltiples acepciones en castellano: «dispositivo, instalación, organización, institución», etc. Curiosamente, su «traducción» más cercana estaría en un término inglés bien conocido: el *stablishment*, el «orden establecido» (tanto en el plano industrial como en el estatal).

unos cuantos de sus paisanos (por colaboracionistas o por ser víctimas no previstas, «colaterales»), así también el cuerpo supuestamente generador de satisfacciones es un cuerpo colonizado, *poseído*, y se va desmoronando paulatinamente hasta el quebrantamiento total.

No es extraño, pues, que ubiquemos esa triste figura en el reino de lo fantasmal, como se advierte por demás en el carácter translúcido del cuerpo (paralelo en este punto con el aspecto cadavérico y demacrado que presentan los enfermos terminales de SIDA), que supondría una quizá anhelada espiritualización (o sea: identificación del alma volitiva con un cuerpo transfigurado), si no fuera porque la llama y el ácido que corroen al cuerpo conducen también a la mente a la locura y la muerte. Por lo demás, esta absoluta entrega a un producto estupefaciente, o sea esta necesidad de poderosa ayuda externa para que yo pueda ser de verdad Yo (una nueva contradicción, ésta), no deja de tener una poco sorprendente semejanza con representaciones de santos cristianos dejados *a* la mano de Dios, y cuyos «originales» fueron elegidos, en el caso del Greco, de entre los orates de un manicomio.



El Greco: San Juan

Al cabo, el placer se tornará en muerte. Menos poético desde luego que Karoline von Günderrode, el drogadicto podría sin embargo hacer suyo el tremendo verso de la desgraciada amante de Creuzer: «Y doy a luz aquello que me mata.» Por lo demás, es fácil advertir la marca fantasmática también en el hecho palmario de que el drogadicto recibe su sustento alucinógeno precisamente de aquello que él más odia y de lo que huye, a saber: de los grandes *concerns* tardocapitalistas de la industria química y farmacéutica (salvo que prefiera acudir a las *nourritures* «naturales» —en verdad, paleotécnicas— ofrecidas en el Rif por los lugareños), por un lado, y de las vías financieras, especialmente bancarias, que controlan, dirigen y al fin lavan el tráfico de estupefacientes y se ramifican luego, parasitariamente, en el entramado del comercio «honrado». De este modo, el orgulloso *non serviam* del drogadicto se torna en el fondo en una humillante servidumbre a los flujos productivos y especulativos del poder.

¿Existe alguna razón de peso, siquiera sea inconsciente para el neófito, para darse a la drogadicción? Más allá de la banal consecución hedonista, quizá podría encontrarse un fundamento más sólido para ello. Siguiendo por demás las directrices —falaces— que propician en general la primacía del individuo sobre todas las cosas (hasta en los anuncios de cosméticos, esa droga de superficie: «Porque tú lo vales»), cabría pensar que en el drogadicto encontramos la última

resistencia del «esto concreto» aristotélico frente a una economía globalizada de fluidos en diversos grados de densidad e intensidad: lo propio del universo de la Ley. Según esto, el individuo que se droga lo haría en un intento desesperado y desmesurado de ser *solamente* él mismo (el ünico y su propiedad, a saber: el cuerpo drogado); ello significaría salirse *per impossibile* tanto de su propio cuerpo como del mundo mismo en que él está inserto y cuyos fluidos corren por sus poros (si virtualmente, a la velocidad de la luz).

Si esto es así, es decir si el drogadicto ha de ser coherente hasta el fin con su propia decisión, el resultado es entonces dialécticamente espectacular: habíamos comenzado con un larvado dualismo en el que el Yo exige de su cuerpo, a través de la droga, un caudal de satisfacción *egoísta*, y al final nos encontramos con que lo que *resta* es… el solo campo de la percepción, sin distinción entre el perceptor y lo percibido. Sensación pura, pues. Al presente se experimenta (pero, ¿quién lo experimenta?) el pasado absoluto. No el Yo, ni el cuerpo, ni el mundo exterior, sino *ser*, ser sin más, sin otra determinación. ¿Será esto, al cabo, lo que *se* busca, lo que el *ello libidinoso* busca en la droga: la sensación de haber pasado el umbral, de estar en el punto del no retorno? No sólo en Hegel el ser es lo mismo que la nada. También en la drogadicción todo se decolora y agrisalla en la neutralidad *nihilista*.

Ahora bien, el terrorista y el drogadicto son hasta cierto punto figuras todavía «respetables», por así decir, del Mal, pues que conducen de hecho a la destrucción ajena y a la propia: son salvadores asesinos y egoístas nihilistas, buenas figuras por tanto para inquietar la moralidad del buen burgués y para suministrar imágenes en orden a la elaboración de una *transestética de los residuos*.[25]

Si descendemos ahora por la escala del orden establecido, cabe decir que el terrorista cree ser en el fondo un moralista exacerbado, capaz de dar la muerte porque sus ideales de Hombre, Patria y Dios no coinciden con la sucia existencia en que ha sido «arrojada» su vida (por decirlo con Heidegger). Así, *a sensu contrario*, el terrorista parece ser paradójicamente el único actor sincero en la pantomima postmoderna, el único que se cree su papel: pues el Poder dice exaltar y guardar los valores de siempre (mientras los corroe y priva de sustancia mediante el neocapitalismo de la industria y del espectáculo), pero es el terrorista el que se siente obligado por la voz de la conciencia, de la sangre y de Dios, respectivamente, a obligar violentamente a que esos valores se cumplan. Por su parte, el drogadicto rinde culto, lo sepa o no, a los dualismos constituyentes del pensar occidental: alma y cuerpo, sujeto y objeto, ser y nada. De la banalidad resultante de estos intentos profundamente *restauradores* ya hemos tratado. La única coloración que resta al fin es el rojo sangre y el gris mortecino, con los concomitantes sentimientos de angustia y estupor.

¿Qué nos falta aún, para completar esta galería de monstruos en buena medida ya tan familiares y cotidianos que su presencia suscita hoy más curiosidad —e incluso conmiseración— que horror o repugnancia? Falta, obviamente, la deriva estético-moral de la ambigua figura de Satanás, del Demonio, en la cual coincidían y se identificaban al cabo el criminal y el espectro. ¿Existe pues alguna figura dentro del imaginario burgués colectivo en la que, por su parte, el terrorista y el travestido coincidan e intercambien sus funciones?

Sí existe, desde luego, pero se halla a un paso ya de la caricatura, como sospechara Rosenkranz del demonio decimonónico, representado ante todo por el cínico Mefistófeles. En mi opinión, lo diabólico se ha refugiado actualmente en una monstruosa figura que es colmo y epítome de la banalidad, a saber: en el *travestido*.

El travestido sería, según esto, a la vez la culminación y la irrisión de todo intento de establecer una clasificación rigurosa justamente de las desviaciones. En el travestido todo es *superficie*,

25 Sobre el tema, remito al últ. cap. de mi: *La fresca ruina de la tierra*. Calima. Palma de Mallorca 2002.

todo él fluctuación, todo él ficción. Poco tiene él que ver (aunque empíricamente se entrecrucen constantemente los grupos) con homosexuales, bisexuales o transexuales: todos ellos afirman la validez de la mente sobre el cuerpo, esto es: del «sexo» sentido y preferido respecto del biológico. El transexual sería, en este caso, el mayor garante de la ley *identitaria*, pues que exige (y en ocasiones logra) adecuar el sexo mentalmente asumido a un sexo biológico *artificialmente*, quirúrgica y químicamente producido. Y buena parte del movimiento homosexual lucha (y ha logrado en muchos países) que gays y lesbianas sean reconocidos como *ciudadanos* de pleno derecho, incluso respecto al matrimonio y a la adopción de niños. En este caso, no sólo hay adscripción a *un* sexo mentalmente, interiormente sentido como propio, sino una adecuación de este sentimiento a la Ley. No así el travestido.



Drag Queen en una calle de San Diego, CA.

En el travestido todo es *apariencia*, simulacro: más allá de toda distinción, biológica o social, él juega a una perversa mascarada de transgresión. Acepta, diríamos, su cuerpo y sexualidad biológica (por más que incluso este concepto esté puesto en entredicho últimamente, a través de las distintas direcciones de la teoría y el movimiento *queer*), pero puede llegar a modificarlo mediante depilación del vello, hormonas e incluso intervenciones quirúrgicas. Sin embargo, lo específico del travestido, lo que lo convierte en epítome de lo diabólico para el imaginario colectivo burgués, es su negativa a adscribirse a un determinado género (de ahí que sea más adecuado hablar de *transgénero* en este caso, y no desde luego de transexualidad). Y más: al igual que el demonio tradicional, pero con una carga de cinismo típicamente postmoderna, el travestido juega a engañar a la vez que hace notar ostensiblemente que se trata de un engaño, de una perversión. Su presencia exterior presenta

vestimenta, *make up*, gestos y maneras siempre inversas a lo que delata su cuerpo (normalmente, en versión femenina, como las *drag queens*). Pero lo hace de manera exagerada hasta la irrisión; una irrisión, por cierto, mezclada con angustia por parte del «hombre de la calle», cuando éste se ve por él «agredido» (cómicamente, en sentido hegeliano, ya que lo que el travestido pretende de él es que se zafe por un momento de convecionalismos sociales y se entregue a un supuesto goce sin prejuicios ni límites). Justamente lo grotesco angustioso era la marca del demonio tradicional. La falta de pudor, de inhibición del travestido, el hecho de que no reivindique ninguna conquista social, de que se niegue a todo reconocimiento, todo ello lo sitúa fuera de la ley, mas de un modo literalmente tan superficial, tan escénico, que las llamadas sociedades tolerantes utilizan a veces el movimiento precisamente para animar mediante fiestas colectivas, en la calle —como en una carnavalada—, una vida colectiva rutinaria.

¿Satán como travestido? Tal sería el extremo —condenado al ridículo— de la banalización de los monstruos. Y sin embargo, adviértase que esa figura pone en entredicho la raíz misma de lo que hemos llamado habitualmente «realidad»: a saber, la adecuación entre significado y existencia. Pues el travestido no acepta géneros ni sexos fijados biológicamente. No acepta ni lenguaje ni naturaleza. Todo él imagen ficticia, su capacidad de perversión y seducción radica en su tendencialmente absoluta *artificialidad*, como si su cuerpo fuera una mera percha, un sustrato amorfo sobre el cual giraran enloquecidamente modificaciones «orográficas» de la piel y de las zonas erógenas, prótesis y aditamentos varios. Pura mentira *declarada*: el travestido quiere que quien haya sido abordado por él/ella (¿partner, cliente, víctima?) sepa de antemano que se trata de una ficción, de una deriva, en principio sin reglas ni tabúes. Opera aquí un principio de diferencialidad pura, más allá del andrógino de los mitos y la alquimia, más allá también del principio del placer, pues que su propuesta de *goce* va inextricablemente unida a la *angustia* por la pérdida de identidad, genérica o sexual.

Absorción de la identidad por la diferencia y viceversa, sin fundamento común alguno. Por cierto, no sin provecho por parte de una sociedad que está aprendiendo a reciclar sus propios detritus simbólicos. Pues en los demás, en la llamada «población sana», el *travestimento* ayuda a reforzar la propia identidad, a diferenciarla «correctamente», y ello justamente por medio de la «aceptación» y «tolerancia» de esa oscilación, más grotesca que perversa. Ahora bien, que precisamente sea la risa (nerviosa) la reacción normal frente al travestido o al *drag queen* (una reacción que, de manera interesante, no es la misma en el caso de la *drag king*), es algo que da qué pensar. Pensar, ahora, del lado «demoníaco», reprimido en muchas conciencias del buen ciudadano. Mas también aquí, todo parece ayudar a este tratamiento *homeopático* del mal para conjurarlo e introyectarlo en el organismo «decente», a fin de que siga funcionando la vieja farsa: pues, en efecto, el travestido fomenta y propaga una desviación cínica (y por tanto, inocua) de los deseos de destrucción de la sociedad (sea por terrorismo o hedonismo estupefaciente), amén de una puesta entre paréntesis, siquiera sea en ocasiones orgiásticas, del «falocentrismo», del nombre del Padre. Mas, en el fondo, no parece sino que se tratase de una deriva de imágenes literalmente ob-scenas, precisamente porque aquí (como, tendencialmente, en los distintos ámbitos de la *entertainment society*) *ya no hay fondo*: mística del espectáculo. Triste, inane confirmación del *happy end* con el que un todavía joven Hegel soñara como conclusión de su *Fenomenología del espíritu*. Galería de los malos espíritus: lo criminal, lo fantasmal, lo diabólico; hoy, el terrorista, el drogadicto, el travestido transgenérico. Todo ello constituiría la «revelación de lo profundo», la *Offenbarung der Tiefe* que seguramente nos merecemos: pura irrelevancia. Tristeza de la carne fingida, más allá de la diferencia entre lo «artificial» y lo «natural». Más allá de Tierra.